

Réflexions lors d'une tentative de traduire Rimbaud en allemand

Hermann H. Wetzel

“Je réservais la traduction.”

Alchimie du verbe

Malheureusement – ou, vu les affres et les joies de ceux qui traduisent, plutôt heureusement – les projets de Rimbaud pour “un langage universel” (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny) ont été voués à l'échec. Un tel langage aurait dû, pour fonctionner, être réduit aux éléments musicaux du français – fonction que la musique remplit beaucoup mieux elle-même.

Or, s'il n'y a heureusement pas de langage universel il faut bien traduire d'une langue à l'autre. Bien qu'on connaisse à satiété le lamento sur l'intraduisibilité de la poésie, on la traduit toujours. Entre deux extrêmes, d'un côté la création poétique authentique qui reprend assez librement le sujet d'un poème en langue étrangère et la version interlinéaire de l'autre, il y a toute une gamme de possibilités intermédiaires. Le choix dépend du public présumé (est-il censé connaître la langue originale ou non) et de la perspective sous laquelle on voit la fonction et la valeur spécifique du langage poétique.

La traduction et son public

Pour faire connaître par exemple les *Illuminations* à un lecteur allemand qui ne sait pas le français, il s'agira plutôt d'une réécriture libre profitant des registres spécifiques de la langue allemande pour donner une idée générale des sujets et de la manière poétique de Rimbaud que d'une traduction qui puisse rendre perceptibles les subtilités et les caractéristiques du français écrit par Rimbaud. Les traducteurs expressionnistes, Klaus Klammer¹ et Paul Zech², et néo-expression-

¹ Klaus Klammer (1879-1959) a publié ses traductions (de Villon, Verlaine, Maeterlinck et de Rimbaud) sous le pseudonyme K. L. Ammer. Il est le premier à avoir publié un volume de traductions de Rimbaud en allemand: Arthur Rimbaud. *Leben und Dichtung*. Übertragen von K. L. Ammer. Eingeleitet von Stefan Zweig. Leipzig: Insel Verlag 1907. Il contient la traduction d'un choix de 25 poèmes, de *Une Saison en enfer* et de 14 pièces des *Illuminations*.

² Paul Zech (1881-1946) appelle ses traductions qui s'échelonnent tout le long de sa vie, de 1910 (*Jean Arthur Rimbaud. Auswahl seiner Gedichte*. Elberfeld 1910) jusqu'en 1944, peu avant sa mort survenue dans son exil sudaméricain en 1946 (*Sämtliche Dichtungen des Jean Arthur Rimbaud*, München: Deutscher Taschenbuchverlag 1963) “Nachdichtungen” en non pas “Übersetzungen”.

nistes, tels que Hans Therre et Rainer G. Schmidt³ rentrent plutôt dans la catégorie des “Nachdichtungen”, bien qu’ils restent le plus fidèles possible au texte original tout en traduisant une conception très personnelle de Rimbaud.

Les réflexions qui vont suivre partent d’une tâche bien précise: faire une édition bilingue et commentée des *Œuvres* de Rimbaud pour des lecteurs qui ont une certaine ou même une bonne connaissance du français et pour lesquels une traduction soutient en premier lieu leur propre travail de lecture et d’interprétation. La connaissance présupposée de la langue étrangère de la part du lecteur a l’avantage de permettre au traducteur de se concentrer sur la traduction du traduisible et de confier les parties intraduisibles à un commentaire.

Mais quelles sont ces parties intraduisibles ou mal traduisibles qui se prêtent plutôt à être commentées qu’à être traduites? Pour y voir plus clair, quelques mots très brefs et nécessairement simplificateurs sur le spécifique du langage poétique.

La ‘plus-value’ du langage poétique

a) L’usage polyfonctionnel des signes verbaux dans le poème

En premier lieu, le langage poétique (moderne) ne se distingue du langage courant pas seulement par un caractère plus émotif ou plus connotatif⁴ mais par un usage différent, polyfonctionnel des signes verbaux. Il cumule dans un même mot ou dans une chaîne de mots plusieurs variétés de signes en même temps et enrichit de cette manière les possibilités d’expression du langage.

D’après Morris⁵ on distingue trois variétés de signes:

– le symbole⁶, caractérisé par une relation arbitraire entre le signifiant et le signifié. Dans le langage ordinaire et aussi en poésie (au moins dans un premier temps ou en partie) la plupart des mots sont utilisés comme symboles: le choix du signifiant /***/ n’a rien à faire avec l’objet désigné, il est désigné ainsi par pure convention (au moins pour la connaissance synchronique d’une langue).

– l’indice, caractérisé par une relation motivée entre signifiant et signifié, la motivation étant de type causal ou/et temporel (rapport de contiguïté). Si le caractère indiciel d’une trace est assez évident il n’en est pas de même du caractère indiciel des mots (hormis quelques exclamations de douleur, de joie etc.). Le choix d’un signifiant plutôt que d’un autre peut, par le timbre de ses sons, surtout lorsqu’il est récurrent, indiquer une mise en relief générale ou même une certaine émotion (mais seulement en étroite relation avec le signifié⁷). La

³ Arthur Rimbaud, *Poetische Werke*. Hrsg. von Hans Therre und Rainer G. Schmidt, 2 Bde., München: Matthes & Seitz 1979/80. Il s’agit d’une tentative réussie de faire revivre, à cent ans de distance, le Rimbaud contestataire avec le langage de ’68.

⁴ Voir la discussion des différents points de vue, de Croce à Barthes chez U. Eco, “Analisi del linguaggio poetico”, dans: U. Eco, *Opera aperta*, ³1980 (Tasc. Bompiani 11), p. 65-93.

⁵ Charles W. Morris, *Foundations of the Theory of Signs*, Chicago 1938.

⁶ Les termes “symbole” et “symbolique” seront toujours utilisés avec cette signification.

⁷ La fameuse tristesse des “sanglots longs des violons de l’automne” se situe non pas dans les voyelles et les nasales elles-mêmes mais dans la collusion des signifiés avec les signifiants.

même observation vaut pour certains rythmes (par exemple un rythme saccadé ou harmonieux) qui le plus souvent sont en même temps iconiques.

– l'icône aussi est caractérisée par une relation motivée entre signifiant et signifié, la motivation étant cette fois due à une ressemblance (rapport analogique): c'est le cas pour les onomatopées ou pour des rythmes qui imitent par exemple le bercement d'une barque ou le galop d'un cheval etc. (On voit que la distinction n'est pas toujours aisée – ni nécessaire d'ailleurs – entre la fonction iconique et la fonction indicielle, les signes étant polyvalents.)

Ce qu'il faut retenir c'est que chaque variété de signe a sa propre fonction sémantique, sa propre référence. Le même signifiant (par exemple /monoton/), fonctionnant comme élément d'un symbole, a un signifié 'symbolique' (P. Robert⁸: "qui est toujours sur le même ton ou dont le ton est peu varié") et, fonctionnant en même temps comme élément d'un indice ou d'une icône, il peut avoir d'autres signifiés (iconique et indiciel) supplémentaires. Ceux-là peuvent, comme c'est le cas avec le signifié iconique de "monotone", être concomitants avec la signification usuelle (le signifié symbolique) – ce qu'on appelle une cooccurrence⁹ – ou les différents signifiés peuvent être contradictoires, mais sont amenés, par le jeu de la contamination, à se modifier réciproquement: une tonalité douce, soulignée par des parallélismes phoniques qui renforcent ce caractère 'doux' par des signifiés symboliques qui désignent la douceur, peut être liée à des mots qui ont ordinairement une signification brutale.

Prenons par exemple le commencement du deuxième paragraphe de *Barbare*:

"Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers [...]"

L'expression "viande saignante" qui par son signifié symbolique rappelle la boucherie (étroitement liée de sa part à l'idée de barbarie à laquelle renvoie le titre) est, par ses éléments phoniques, doublement mis en relation avec des mots qui, sur la base de leur matériel phonique et de leurs signifiés symboliques signifient la souplesse et la douceur: par /vi/ à "pavillon" et par /s/ à "soie". C'est ainsi que la 'barbarie' est rendue 'douce'. (Le contraire serait pensable aussi, mais est peu probable vu l'ensemble du texte.)¹⁰

Il est évident que de telles possibilités poétiques de multiplier les significations au sein d'une langue sont dans la plupart des cas intraduisibles d'une langue à l'autre. Pour traduire l'exemple cité plus haut on a, en allemand, le choix de traduire "pavillon" par "Wimpel", "Fahne" et "Flagge", "Wimpel" est assez proche de la tonalité 'douce' de "pavillon" mais ne 'rime' pas avec "Fleisch" (pour "viande"); par contre "Flagge" répète les consonnes initiales de "Fleisch"

⁸ Les définitions lexicales sont toujours citées d'après P. Robert, *Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française*, Paris 1967.

⁹ Vgl. R. Klopfer, *Poetik und Linguistik*, München 1975 (UTB 366), p. 100 sqq. La monotonie de "monotone" n'est pas due à une création onomatopéique mais à un hasard etymo-morphologique.

¹⁰ Voir pour une interprétation plus détaillée: H. H. Wetzel, "Un texte opaque et son interprétation socio-historique: 'Barbare' de Rimbaud", *Romantisme* 39, 1983, p. 127-141.

mais au prix d'une tonalité moins proche de l'original. Encore s'agit-il d'un cas plutôt avantageux si on ajoute la quasi-allitération (consonne labiale + liquide) de "blutend" ("saignant"): "Die Flagge von blutendem Fleisch". Ainsi le texte allemand rend au moins une impression affaiblie de cette plus-value iconique du texte de Rimbaud qui adoucit la barbarie du carnage (et/ou barbarise la douceur) par les parallélismes phoniques de "viande" avec "pavillon" et de "saignante" avec "soie".

Des remarques analogues sur la multiplication des signifiés d'un même signifiant et la traduisibilité de ce procédé poétique valent pour certains rythmes laconiques de Rimbaud (très souvent en contraste éclatant avec des vers plus harmonieux et souples) qui se basent sur la richesse du français en monosyllabes: par exemple, dans *Les Effarés*, les vers de quatre syllabes à rime masculine qui interrompent ceux de huit syllabes à rime féminine:

*Noirs dans la neige et dans la brume,
Au grand soupirail qui s'allume,
Leur culs en rond,
A genoux, cinq petits, – misère! –
Regardent le boulanger faire
Le lourd pain blond...
Ils voient le fort bras qui tourne
La pâte grise, et qui l'enfourne
Dans un trou clair. [...]*

Le traducteur allemand est presque toujours forcé d'interrompre ce rythme et/ou d'augmenter le nombre des syllabes:

"[...]
Die Hintern im Kreis.
[...]
Brot, schwer und weiß.
[...]
Das hell erglüht.
[...]" (Trad. de W. Küchler¹¹)

Quelquefois un rythme équivalent n'est atteint qu'au prix d'un certain archaïsme (l'élision de "lieber" / "liebes"; justifiable dans un contexte qui blâme, tout en le citant, le langage traditionnel et stéréotypé de l'amour) et de la perte des explosives et fricatives sourdes du français:

"[...] *Quel ennui, l'heure du «cher corps» et «cher cœur».*"
"[...] die Stunde des «lieb' Leib» und des «lieb' Herz»¹²."

Particulièrement gênant est la pauvreté relative de l'allemand en monosyllabes dans le cas des débuts anaphoriques des trois paragraphes de *Départ*:

¹¹ Arthur Rimbaud, *Sämtliche Dichtungen*. Französisch-Deutsch. Herausgegeben und übertragen von W. Küchler, Heidelberg: L. Schneider 1978 (Sammlung Weltliteratur).

¹² Toutes les traductions non signées sont de l'auteur.

“Assez vu. [...] Assez eu. [...] Assez connu. [...]”

Le dégoût et l’impatience exprimés au moyen du signifié symbolique sont soulignés et renforcés par des signifiés indiciels: les participes monosyllabes en position finale, estropiant d’une manière abrupte les phrases extrêmement brèves, qui de plus riment entre elles. (Le troisième participe, lui aussi rimant, fait, avec ses deux syllabes et ensemble avec le reste du troisième paragraphe, la transition à la phrase finale pleine d’élan et d’espérances.) En allemand il n’est ni possible de faire rimer les participes ni de traduire ce rythme bref, concis et abrupt:

“Genug gesehen. [...] Genug gehabt. [...] Genug erfahren. [...]”

Il ne restera que de confier la remarque sur la complexité du texte original à un commentaire.

b) Dénotations et connotations

En dehors de cette multiplication des manières de signifier d’un même signifiant, la poésie dispose de la possibilité d’élargir et de modifier le signifié symbolique d’un signifiant donné par d’autres moyens.

Les conditions spécifiques de réception lors de la lecture d’un poème (moderne), l’ambiguïté syntaxique, l’usage plus libre, plus isolé, plus elliptique des mots (surtout dans les *Illuminations* bien avant les «parole in libertà» des futuristes et l’«ermetismo» italiens) créent un climat où les mots prennent toute leur liberté de signifier. C’est-à-dire que le lecteur n’est jamais bien sûr si un mot est pris dans tel ou tel sens dénotatif, connotatif ou même métaphorique (voir aussi le paragraphe suivant).

Sous l’aspect de la traduction ce ne sont pas les connotations culturelles et historiques qui font problème: les connotations historiques du dernier mot (au sens propre et au figuré) du *Bateau ivre*, “pontons” (prisons provisoires pour les communards¹³), ou du mot “déluge” (pour la révolution de 1871) ont besoin d’être expliquées aussi aux lecteurs français.

Mais, si dans la langue originale un mot garde toutes ses possibilités de signification simultanément (même celles qui n’ont jamais été actualisées et réalisées dans une lecture concrète) il n’en est pas de même dans la traduction. Car, le plus souvent, les différentes significations lexicalisées d’un seul mot français correspondent, dans la langue étrangère, à plusieurs mots désambiguïsés (ou avec d’autres ambiguïtés) qui font perdre irrévocablement des lambeaux entiers de sens ou évoquent des connotations propres à la langue de traduction mais étrangères, gênantes ou même aberrantes dans le contexte original.

Il ne s’agit pas seulement de ces cas les plus spectaculaires, les homonymes: qui nous garantit que Rimbaud en écrivant dans *Villes [II]* le mot “élans” ait seulement pensé au mouvement et non pas au ‘grand cerf des pays du Nord’, d’autant plus que les “cerfs” font déjà partie du bestiaire du texte? Dans

¹³ Cf. H. H. Wetzel, *Rimbauds Dichtung. Ein Versuch*, «die rauhe Wirklichkeit zu umarmen», Stuttgart 1985, p. 115.

l'expression "à tous les airs" (*Départ*) s'agit-il des morceaux de musique, de l'apparence d'une personne ou s'agit-il du ciel, de l'atmosphère? Le traducteur doit se décider, même au danger de fixer le non-sens. (Ce qui d'ailleurs correspond assez souvent à ce préjudice qui voit le propre de la poésie moderne dans l'abolition du sens.) Pour sauver la situation, à condition qu'on y soit intéressé, on peut choisir le commentaire, où on peut peser le pour et le contre (la frontière entre "Elch" et "Schwünge" oder "Begeisterungen" étant nette). Une décision raisonnable ne pourra être prise qu'en considérant tout le texte en question et la place que le mot ou le syntagme à signification douteuse prend au sein du modèle poétique¹⁴.

Plus compliqués sont les cas où le traducteur doit se décider parmi une grande quantité de termes qui renvoient étymologiquement à la même racine mais qui se sont entretemps très différenciés: bien que le pluriel fasse hésiter entre un sens métaphorique et le sens propre (est-ce qu'on peut réellement arrêter la vie plusieurs fois?) "Les arrêts de la vie." (*Départ*) sont très compréhensibles mais quand même difficiles à traduire. 'Action de s'arrêter' ('Halten', 'Anhalten', 'Halt', 'Aufenthalt', 'Stockung', 'Stillstand', 'Ausfall', 'Ende', 'Pause' etc.), 'endroit où doit s'arrêter une voiture' ('Haltestelle', 'Station'), 'action d'arrêter une personne' ('Verhaftung', 'Arrest'), 'pièce, chose qui arrête' ('Arretierung', 'Sperre', 'Sicherung'), 'décision' ('Urteil', 'Entscheidung', 'Dekret', 'Erlaß'): toutes les traductions appartiennent ou à un langage trop spécialisé qui limite trop le champ de connotations ou elles sont pourvues en allemand de significations secondaires fâcheuses ('Halte' suggère en plus l'idée déplacée d'appui, 'Lebensstationen' moins l'idée d'arrêt que de finalité, 'Hemmungen' est trop psychologique etc. etc.). On choisira un compromis, par exemple "Sperren" (Therre/Schmidt) qui a l'avantage d'être en opposition nette avec "départ" et de disposer d'une tonalité assez proche de "arrêts".

c) L'usage métaphorique du langage dans le poème

A cette libération connotative des mots s'ajoute un procédé qui parfois est identifié à la poésie tout court, le procédé métaphorique. Au sein de ce procédé les mots gardent leur caractère de symboles – toujours au sens restreint de la sémiologie – et, tout en conservant leur signifiant, le signifié est modifié ou même radicalement changé par la contamination avec un ou plusieurs autres réseaux sémantiques incompatibles entre eux dans le langage courant.

Le procédé métaphorique ne substitue pas un terme par un autre mais fait interagir des champs sémantiques entiers; interaction qui génère de nouveaux signifiés (flottants, chatoyants, pas encore conceptualisés) sur la base des signifiés usuels.¹⁵

¹⁴ Le travail du traducteur lui réserve parfois des surprises. Le mot "canon" dans la pièce sans titre qui clôt la page du manuscrit de *Antique* et de *Being Beauteous* est pris par les éditeurs et commentateurs français (A. Adam, S. Bernard/A. Guyaux, A. Py) unanimement dans sa signification militaire tandis que les traducteurs allemands sont aussi unanimes dans l'interprétation artistique du terme. (Voir aussi plus bas.)

¹⁵ Pour tout ce qui concerne ce sujet (métaphore, modèle etc.) voir P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris 1975.

Ce procédé peut être mis en œuvre au niveau d'une unique et simple métaphore. Dans *Barbare* le syntagme 'impropre' "la soie des mers" rend le signifié de "soie" plus 'marin' et le signifié de "mers" plus 'soyeux', c'est-à-dire plus 'doux' et plus 'brillant'.

Mais dans les *Illuminations* (comme d'ailleurs dans tous les textes poétiques modernes) les métaphores s'inscrivent dans un contexte plus large qui concerne tout un ensemble de conceptions, de 'réalités' et de visions du monde. Le texte entier d'un poème instaure un modèle (pris, d'après la théorie des modèles, dans le sens de 'représentation') de réalité qui diffère de la modélisation du sens commun ou de celle des autres modèles (textes) littéraires antécédents. Il est pris comme modèle insolite d'une chose, d'un être, d'un état (nommé ou non: le "je" dans *Le Bateau ivre* pourrait être supprimé et on comprendrait toujours que le bateau est pris comme modèle du poète). C'est-à-dire que le texte entier d'un poème fonctionne en tant que métaphore, qui en elle-même reste assez cohérente comme 'image', et qu'il se borne à deux isotopies (bateau, voyage en mer, naufrage qui représentent l'élément nommé "véhicule" du procédé métaphorique, et le "je" du poète qui en constitue la "teneur"¹⁶) ou à un seul dans le cas d'un modèle absolu (on supprime la teneur et parle seulement du bateau).

Mais une des caractéristiques des *Illuminations* est la construction de modèles complexes¹⁷, c'est-à-dire une teneur (par exemple 'la ville moderne' dans *Villes [III]*) n'est pas représentée par un véhicule homogène (par exemple 'la montagne') mais par tout un complexe de véhicules qui puise ses éléments dans les champs sémantiques de la haute montagne, de la mythologie et du socialisme utopique. De même Rimbaud ne s'est pas borné à reprendre ou de parodier¹⁸ le modèle du déluge (*Après le Déluge*) connu dans la culture occidentale par la Bible et pris, à l'époque, dans le contexte de la presse bourgeoise, comme métaphore politique de la Commune, mais il l'a contaminé et compliqué par les champs sémantiques et idéologiques du progrès, de la civilisation, de la colonisation etc. et l'a transformé, avec signe contraire, dans un modèle de la révolution utopique souhaitée.

Pour le traducteur (qui dans ce cas est un commentateur, forcé de donner un commentaire, qu'il le veuille ou non) cette manière de constituer les modèles poétiques a des conséquences importantes qui sont étroitement liées à sa conception propre de la poésie rimbaldienne. Car la complication du modèle poétique se trahit par une incohérence sémantique jusqu'alors inouïe, une "anarchie systématique" (S. Bernard). La tentation est grande d'abandonner prématurément la recherche des relations internes, analogiques des modèles ou même de déclarer cette incohérence comme fin et non pas seulement comme moyen de la poésie de Rimbaud.

¹⁶ Pour cette terminologie voir I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press 1936.

¹⁷ Voir pour ce terme H. H. Wetzell, *Rimbauds Dichtung*, p. 25 et 152 sq.

¹⁸ Cf. M. Bercot, "Poème en prose et écriture parodique", dans: *Rimbaud maintenant*, Paris, SEDES 1984, p. 91-98 et la réplique de J.-P. Giusto, "'Après le Déluge': l'écriture des êtres de rêverie et la parodie", *Parade Sauvage* 2, 1985, p. 72-79.

Même des commentateurs qui ne peuvent pas être soupçonnés de prêcher le non-sens des textes rimbaldiens, comme S. Bernard/A. Guyaux, A. Py et A. Adam (qui, lui, a plutôt une tendance excessive à trouver partout une référence biographique), préférèrent quelquefois (ou ne voient que) les explications incohérentes ou moins cohérentes. Exemple ce “canon” du texte final sans titre¹⁹ sur le feuillet qui comprend *Antique* et *Being Beateous*. Même avant la séparation éditoriale du texte, pour des raisons philologiques, de *Being Beateous*, les commentateurs nommés ne rattachaient pas ce mot au thème dominant du texte de *Being Beateous*, la beauté, mais au champ sémantique de la destruction (devant lequel ils restaient d’ailleurs désespérés)²⁰ et de l’érotisme²¹. De l’autre côté tous les traducteurs allemands rattachaient “canon” au champ sémantique de l’art dans le sens de ‘Ensemble de règles fixes servant de module pour déterminer les proportions des statues, conformément à un idéal de beauté; cet idéal.’²²

Sans vouloir nier la contamination évidente, chez Rimbaud, du “nouvel amour” avec la violence et la destruction (on n’a qu’à lire *Barbare*) le rattachement du “canon” à la description d’un buste humain (“face”, “crin”, “bras”) me semble plus simple et plus cohérente, même s’il n’y a pas de rapport immédiat entre ce texte et *Being Beateous*. Il s’agirait alors pour Rimbaud de son activité poétique préférée: détruire l’idéal canonique de la beauté (qui, dans son modèle poétique, n’a d’ailleurs rien de spécialement attrayant: la couleur de mortifica-

¹⁹ Cf. A. Guyaux, “A Propos des «Illuminations»”, *RHLF* 1977, p. 794-811. Bien que les observations philologiques de Guyaux et les conséquences qu’il en tire à propos du statut indépendant de ce texte en fin de page avec comme titre les trois petits croix soient convaincantes, la remarque “En particulier le petit texte qui se trouve à la fin du feuillet 7 n’a pas le moindre rapport avec *Being Beateous*.” (p. 807) me semble injustifiée: depuis quand le fait d’être séparé par un titre exclut-il tout rapport entre deux textes? N’y a-t-il pas dans les *Illuminations* de nombreux rapports entre des textes à titres différents et sur différents feuillets?

²⁰ S. Bernard et A. Guyaux (p. 491): “Mais l’idée de mort, de guerre, de destruction est plus frappante encore dans ce texte: *sifflements de mort, blessures, sifflements mortels, canon* ... mêlent sans cesse leurs suggestions de violences et de massacre à celles qui émanent des mots évoquant musique et couleurs. En définitive, Etiemble et Y. Gaucière n’ont pas tort de dire à propos de ce texte qu’aucune interprétation ne peut expliquer de façon cohérente toutes les images (que ce soit la guerre, ou la Beauté, ou l’Art...)”; A. Py (p. 104): “images de guerre et de mort (*canon, m’abattre, mêlée*).”

²¹ A. Adam (p. 983): “Une fois que l’on admet le caractère sensuel de cette évocation, on ne peut guère hésiter sur le sens des trois dernières lignes. Le jeune homme se jette sur le sol et satisfait seul [...] son désir.” A. Py (p. 104): “*le canon*, symbole phallique autant que guerrier”.

²² Schmidt/Therre ont trouvé une solution intéressante du problème qui conserve le mot même et l’homonymie en allemand. Ils utilisent l’expression idiomatique ‘Unter aller Kanón(e)’, c’est-à-dire ‘en dessous de toute critique’, étymologie populaire de ‘unter allem Kánon’ (traduction du latin: sub omni cánone). Mais je doute fort que quelqu’un qui ne connaît pas cette étymologie puisse trouver aucun sens dans:

“Unter ALLER Kanone, so ziehts mich nieder
in diesem lichten Luft= und Baum=GeTRIEBE!” (L’usage des majuscules est, certes, fréquent chez Rimbaud, mais chez Therre/Schmidt les majuscules sont utilisées dans une fonction tout à fait différente: par une graphie déroutante ils essaient, parfois d’une manière plutôt forcée, de mettre en relief des sèmes supplémentaires qui invitent à de nouvelles connotations).

tion du visage ("cendrée"), l'animalité des cheveux ("crin") et la fragilité des bras ("de cristal")) en renversant le rapport traditionnel entre artiste et «Idéal»: au lieu de s'élever vers l'«Azur» il est de son devoir de novateur de s'y abattre comme un oiseau de proie ("à travers la mêlée des arbres et de l'air léger!").²³ Ce renversement de mouvement est déjà préfiguré dans *Accroupissements* (comme parodie des 'Élévations' romantiques²⁴) et permet une compréhension assez cohérente du texte, sans retomber pourtant dans de vieux stéréotypes.

Cette rechute constitue le danger majeur d'une conception de la traduction qui cherche à donner un sens aux textes des *Illuminations*. Prenons comme exemple la traduction de P. Zech qui, lui, pouvait encore être convaincu, il est vrai, que les quelques lignes finales faisaient partie de *Being Beauteous*.

O das blasse Antlitz, das Rückenschild der Haare, die Arme aus blitzendem Kri-
stall.

O du Bild ohne Makel, dem ich Wurm anbetend zu Füßen stürzen muß durch
das flirrende Gewirr der Bäume und der leichten Luft!

Cette traduction retombe dans le vieux cliché du poète adorant la Beauté idéale, malgré quelques indices contraires et sans ambiguïté du texte.

J'espère que les exemples cités aident à éviter tout malentendu: les textes de Rimbaud n'ont pas un (seul) sens caché qu'il ne faudrait que déchiffrer à l'aide d'une "clef" (préfabriquée). Les modèles complexes servent justement à détruire ce sens figé des mots et des modèles traditionnels de voir le monde pour le remplacer par une vision plus complexe et aussi plus compliquée, plus différenciée, en un mot par "du nouveau", dont la clef doit être trouvée par une recherche consciencieuse et pleine de surprises. Mais bien qu'il s'agisse alors d'éviter la réduction de ces textes à des anecdotes biographiques, on ne devrait pas tomber dans l'autre extrême, c'est-à-dire nier tout sens et voir le caractère des *Illuminations* justement dans une destruction et un refus systématiques de toute référence et de toute communication.²⁵

Pour le traducteur, l'éclaircissement de cette pétition de principe est d'autant plus important qu'il peut, en traduisant, forcer l'incohérence sémantique du texte ou il peut, au contraire, essayer de la mitiger et de trouver des traductions qui soutiennent le procédé métaphorique au lieu de le faire avorter définitivement.

Si on choisit *Villes [III]* pour exemplifier la théorie de l'"Incohérence systématique comme élément de constitution du texte"²⁶ il est parfaitement logique de ne pas utiliser parmi les traductions allemandes possibles celles qui sont 'compréhensibles', c'est-à-dire des termes allemands qui pourraient mettre en mar-

²³ Ou comme l'aigle qui s'abat sur Prométhée.

²⁴ Cf. H. H. Wetzel, *Rimbauds Dichtung*, p. 62-63.

²⁵ Comme exemples je ne cite que J.-L. Baudry ("Le texte de Rimbaud", *Tel Quel* 35, 1968, p. 46-63 et *Tel Quel* 36, 1969, p. 33-53) et A. Kittang (*Discours et jeu. Essai d'analyse des textes d'Arthur Rimbaud*, Grenoble 1975).

²⁶ Chap. 3.2.2. de R. Kloepper/U. Oomen, *Sprachliche Konstituenten moderner Dichtung. Entwurf einer deskriptiven Poetik - Rimbaud -*, Bad Homburg v.d.H. 1970.

che un procès de signification chez le lecteur, mais des termes qui vont plutôt le bloquer:

“poulies” est traduit par “Riemenscheiben”, mot allemand qui, certes, existe dans le dictionnaire, mais appartient à un vocabulaire tellement spécialisé et en plus démodé (quelle machine, aujourd’hui est encore propulsée à l’aide de cet engin?) qu’aucun lecteur de cette traduction ne pourrait penser, comme le fait avec de bonnes raisons A. Adam, à un funiculaire (champ sémantique de la haute montagne) ou à un tram (champ sémantique de la grand’ville), bien qu’il existe en allemand le mot “Rollen” que tout le monde comprend encore aujourd’hui et qui, en plus, est un terme technique aussi correct (‘petite roue qui porte sur sa jante une corde, une courroie [en allemand ‘(Antriebs-)Riemen’] et sert à soulever des fardeaux, à transmettre un mouvement’ – vgl. ‘Rollen eines Flaschenzugs’);

“carillons” est traduit par “Glockenspiele”, mot qui limite l’imagination du lecteur à certaines sonneries de cloches qui jouent une mélodie harmonieuse. On ne pense ni à ‘Geklingel’ (‘sonnette’; terme qui rentre dans le champ sémantique de la circulation d’une grande ville) ni aux “beffrois” du même texte, puisque ce mot est traduit par “Sturmglöcken”;

“flottes orphéoniques”: “orphische Flotten” supprime (mais peut-être s’agit-il d’une simple faute de lecture qui, d’ailleurs, se trouve dans toutes les traductions allemandes) la signification courante du terme ‘orphéon’ qui renvoie au champ sémantique du socialisme, aux “corporations de chanteurs”, aux “compagnies” qui “ont chanté la joie du travail nouveau”. La liaison avec “compagnies” est rendue encore plus impossible par la traduction de “compagnies” par “Körperschaften” ce qui suggère plutôt une compagnie commerciale, financière et non pas une association de ‘compagnons’ (‘Gesellenverein’).

*

Pour résumer ce qui a été dit sur le procédé métaphorique on retiendra l’importance du concept de ‘modèle complexe’ pour la traduction des *Illuminations*. La destruction d’un champ sémantique clos, ‘réaliste’, ‘compréhensible’ puisque correspondant à une vision du monde traditionnelle, ‘assez vue, assez eue et assez connue’, force tout lecteur, et encore à plus forte raison tout traducteur, à réaliser la complexité du bricolage sémantique, sans détruire pourtant tout lien isotopique entre les éléments hétérogènes. Un syntagme ‘anomal’ comme “Le pavillon en viande saignante” reste incompris tant qu’on ne le rattache pas à toute la modélisation de *Barbare*, c’est-à-dire à cette imbrication indissoluble de violences et de douceurs, de destruction et d’amour, de boucheries barbares et d’espérances utopiques. (C’est seulement ainsi que P. Zech, qui ne semble pas rattacher ‘pavillon’ à ‘mer’ (bateau) peut traduire “pavillon” par “Zelt”.)

Les termes utilisés dans la langue étrangère doivent remplir surtout deux conditions:

– il doivent être très concrets pour évoquer dans toute sa profondeur et densité d'imagination un champ sémantique le plus souvent insolite dans le contexte du thème annoncé par le titre: par exemple “ces Alleghany et ces Libans”, “chalets”, “cratères”, “gorges”, “abîmes”, “ravines”, “cimes”, “crêtes” etc. dans *Villes [II]*

– mais en même temps il est nécessaire qu'ils ne soient pas incompréhensibles (parce que trop concrets, trop précis) pour le lecteur, comme cela a été le cas avec la ‘Riemenscheibe’ (pour ‘poulie’) – qui limitait trop le champ d'associations possibles et par cela l'intégration de la métaphore dans le modèle poétique. C'est-à-dire que le lecteur doit pouvoir se représenter la chose nommée.

Quelquefois, simple question de savoir et de culture générale. Les Alleghany sont moins connus que le massif des Appalaches dont ils font partie. Quand on a la possibilité d'un commentaire la traduction pourra quand-même garder “Alleghanies”; d'ailleurs le lecteur est mis sur la bonne route par “Libans”.

La question se complique par des intertextes littéraires: “les Rolands”. La *Chanson de Roland* est moins connue en Allemagne qu'en France. La traduction peut venir en aide au lecteur étranger et rendre plus (trop?) claire l'allusion à la fin de Roland et à son cor (P. Zech: “trompeten die Rolande ihre Helden-seufzer.”), il peut rester plutôt neutre (Kloepfer/Oomen: “lassen die Rolande ihren Heldenmut tönen”) ou ils peuvent rater l'allusion et empêcher ainsi la possibilité d'intégrer cet élément dans le procès global de signification du texte (Therre/Schmidt: “klirren Rolande mit ihrem Mut”). Car Rimbaud ne glorifie pas la bravoure de Roland et de ses semblables mais fait plutôt allusion à sa chute malgré (à cause de) cette forme d'héroïsme. Chez Rimbaud succombent justement les représentants de la vieille société féodale et de ses vertus (les “vieilles fanfares d'héroïsme”; *Barbare*), tandis que la déesse de l'amour, liée à la société future triomphe: “O, pour ces Ouvriers charmants / Sujets d'un roi de Babylone, / Vénus! quitte un instant les Amants / Dont l'âme est en couronne.” (*Alchimie du verbe*); “[...] une mer troublée par la naissance éternelle de Vénus, chargée de flottes orphéoniques [...] Vénus entre dans les cavernes des forgerons et des ermites. Des groupes de beffrois chantent les idées des peuples [...] Et une heure je suis descendu dans le mouvement d'un boulevard de Bagdad où des compagnies ont chanté la joie du travail nouveau [...]” (*Villes [II]*).

“On ne traduit d'un poème que ce qu'on en a compris.”²⁷

Sous l'impression de la nouveauté du langage de Rimbaud et/ou de certaines théories poétologiques le manque de cohérence sémantique de ses textes a été exagéré. La fameuse autoréférence du langage poétique, ou mieux, la suspension de la fonction référentielle (ordinaire, c'est-à-dire sur le plan symbolique) et la mise en relief du signifiant n'est rien d'autre qu'un changement de signifié symbolique par voie d'analogie ou/et un changement de registre de référence, du symbolique à l'indiciel ou à l'iconique. La fonction référentielle symbolique est différée mais absolument pas abolie, au contraire, tout l'intérêt de la poésie

²⁷ G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino: Einaudi 1965.

réside dans ce jeu de combinaisons, de coïncidences et d'oppositions des différents registres.

Les structures textuelles formelles, les parallélismes phonétiques, grammaticaux, morphologiques, rythmiques etc.²⁸ ne pourront que soutenir, faciliter, amorcer même le procès métaphorique et sémiotique. Sans le registre sémantique des mots, fonctionnant comme symboles, ces structures resteraient des jeux formels vides.²⁹

Or de ces registres, comme on l'a déjà vu, les uns se prêtent mieux à une traduction, les autres moins. Ce qui rend la traduction particulièrement difficile, c'est le jeu subtil avec plusieurs registres employés simultanément, parce que d'une langue à l'autre il est rare que l'on puisse trouver une correspondance exacte à la fois sur le plan symbolique, indiciel et iconique. Alors le traducteur doit faire son choix:

Quant à la *Chanson d'automne* de Verlaine ou certains *Derniers vers* de Rimbaud il est justifié de se concentrer sur l'imitation du registre phonique, même au préjudice du niveau sémantique. Mais les *Illuminations* ne se prêtent pas à la même "alchimie du verbe". Elles sont le fruit d'une réflexion poétologique et existentielle qui, dans *Une Saison en enfer*, aboutit à la décision d'abandonner les "hallucinations simples" et d'êtreindre la "réalité rugueuse".

Vu l'impossibilité générale de rendre dans une langue étrangère toute la polyvalence sémantique d'une chaîne de signifiants et vu le cas spécifique des *Illuminations*, il semble raisonnable de donner dans la traduction la priorité au niveau symbolique, même au détriment des registres indiciels et iconiques, et cela pour plusieurs raisons:

a) les signes symboliques sont par définition les moins universellement compréhensibles étant basés sur les conventions d'une communauté linguistique et non pas sur le rapport motivé entre signifiants et signifiés;

b) leur traduction est d'autant plus nécessaire que, sans ces signifiés symboliques, aucun procès métaphorique ne pourrait s'amorcer; (On a vu des exemples où la traduction ou un commentaire 'traduisant' ont bloqué ce procès.)

c) d'autre part, les mots fonctionnant comme indices ou icônes sont des signes motivés, c'est-à-dire que leurs signifiants ont des rapports de causalité ou de ressemblance avec leurs signifiés. Ils devraient à la rigueur être compréhensibles même pour un étranger – au moins pour quelqu'un qui sait lire à haute voix le texte original. Même s'il ne saisit pas parfaitement le sens des signes symboliques d'une phrase lue, le lecteur étranger saisira, toutefois, une répétition obsessive de sons ou un rythme marqué. Une édition bilingue et commentée donne en plus la possibilité d'avertir le lecteur des parallélismes structuraux.

²⁸ Si savamment analysés par R. Klopfer et U. Oomen dans: *Sprachliche Konstituenten moderner Dichtung*.

²⁹ H. Friedrich (*Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg 1967, p. 60) voit l'essentiel de Rimbaud dans une "Einheit eines sinnüberlegenen, alle Mißklänge und Wohlklänge durchlaufenden Tönens."

On ne les traduira qu'exceptionnellement: si par hasard la possibilité s'y prête sans perte du côté symbolo-sémantique.

“Liebesfeste erklingen auf den Rinnen, die hinter den Hütten hängen.” Les parallélismes (/li/, /in/, /h/) de cette traduction ne correspondent pas exactement à ceux du texte français traduit, mais ils donnent quand même, sans forcer la traduction du registre symbolique, une idée de la trame des consonnes, filée à travers plusieurs phrases dans le texte français: “Les vieux **C**ratères ceints de **C**olosses et de palmiers de **C**uivre rugissent mélodieusement dans les **f**eux. Des **f**êtes amoureuses sonnent sur les **C**anaux pendus derrière les **C**Halets. La **C**Hasse des **C**arillons **C**rie dans les gorges. Des **C**orporations de **C**Hanteurs géants **a**ccourent [...]”

Si la traduction ne s'y prête pas de si bonne grâce, il sera en tout cas plus sûr de confier une remarque sur le rythme original ou sur la récurrence de sons à un commentaire, que de laisser l'observation à la merci de la lecture d'une traduction qui ne pourra être dans la plupart des cas qu'un faible ersatz du texte original.